

Fundación mitológica de la *ficción crítica*: “El acercamiento a Almotásim”, de Jorge Luis Borges

Antonio Cajero Vázquez
El Colegio de San Luis Potosí

En un estudio reciente, Sergio Pastormelo perfila la imagen de Borges como crítico, desde que éste publicó sus primeras reseñas en *Le Feuille* hasta los prólogos de la Biblioteca Personal y La Biblioteca de Babel, colecciones inconclusas a la muerte del polígrafo argentino. De acuerdo con Pastormelo, la crítica borgeana abarcaría ensayos, prólogos, reseñas, conferencias editadas, *ficciones críticas* (“El acercamiento a Almotásim” o “Laberintos”, por ejemplo), textos heterogéneos por su forma y, también, por su extensión. Propone, para ello, una polémica afirmación: “Borges fue, ante todo, un crítico, y [...] la poesía y la narración ocuparon un lugar relativamente lateral en su literatura [...] La crítica fue el único género presente en todas las etapas de su producción literaria: Borges no siempre fue un narrador (década de 1920), no siempre fue un poeta (décadas de 1930 y 1940), pero siempre fue un crítico” (Pastormelo 2007: 17).

Aunque resulta pertinente la observación, la constancia crítica de Borges apenas si ocupa un lugar en los actuales estudios borgeanos. No siempre fue así porque, en 1933, la revista *Megáfono* hizo una encuesta a propósito de la publicación de *Discusión* (1932), su cuarto libro de ensayos. También podría decirse que Borges practicó la traducción desde que era niño y hasta el final de su vida; sin embargo, con el tiempo la crítica y la traducción, y la misma poesía, terminaron ensombrecidas por su obra narrativa. Aquí, más que reivindicar al Borges crítico, que por cierto no necesita defensas de Pero Grullo, espero demostrar que “El acercamiento a Almotásim” representa el paradigma de la innovación borgeana en el ámbito de las *ficciones críticas*, el parteaguas en su producción, y no el automitificado “Pierre Menard, autor del Quijote”. Para ello, en seguida propongo traer a colación los testimonios que alimentan esta *superstición* y luego un análisis pormenorizado de “El acercamiento a Almotásim” para mostrar las particularidades de este género borgeano.

1. Historia verdadera de una invención

Cuando aparece *Historia de la eternidad* (1936), Borges ya había publicado tres libros de poesía (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929), una peculiar biografía (*Evaristo Carriego*, 1930), cinco de ensayos (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928; *Discusión*, 1932; *Las kenningar*, 1933) y uno de relatos (*Historia universal de la infamia*, 1935). Había, además, colaborado en la *Revista Multicolor de los Sábados*, del diario *Crítica*; se había sumado a *El Hogar* y seguía participando en *Sur*, con decenas de prosas, biografías sintéticas y traducciones que hasta apenas hace una década empezaron a recuperarse como parte de la obra dispersa.

Si bien puede considerarse un lugar común entre la crítica especializada, considero pertinente volver sobre un evento que habría desencadenado el genio narrativo de Borges y, acaso, añadir algún dato significativo. Me refiero al accidente que sufrió en la Navidad de 1938, el mismo año en que murió su padre.¹ Véase el incidente y las repercusiones que Borges le atribuye. Éste cuenta a Charbonier lo que puede considerarse un accidente afortunado en la medida en que, desde la mitología personal, representaría un *renacimiento*: “Después de un accidente, tuve fiebre, insomnio, un insomnio interrumpido por pesadillas. Me tomé un descanso bastante largo en un sanatorio. Después me dijeron que estuve muy cerca de la muerte. Volví a casa. Tenía un miedo espantoso de haber perdido mi integridad mental, de no poder escribir más” (Charbonier 1967: 74). Líneas adelante, viene la lucubración sobre el momento en que habría surgido el narrador que, como el fénix, después del estado febril provocado por la septicemia se levanta de sus propias cenizas: “Si empiezo a escribir, si tengo la audacia

¹ Ni en *Un ensayo autobiográfico* ni en las innúmeras entrevistas que concedió, Borges aporta la fecha de muerte de su padre. Más allá de cuanto tenga que decir al respecto el psicoanálisis, el dato apuntado por Rodríguez Monegal debe recuperarse para entender, siquiera entre brumas, el momento de indefensión en que don Jorge Guillermo habría dejado a Jorge Luis, después de haberlo modelado a la manera del pequeño Gólem de “Las ruinas circulares”. De acuerdo con su acta de defunción, don Jorge Borges muere el 12 de febrero de 1938, “de asistolia” (Vaccaro 2005); por su parte, Rodríguez Monegal fecha la muerte de Borges padre el 24 de febrero de 1938 (1987: 291). Desde este evento, las colaboraciones de Borges en *Sur* cesan; no reaparece sino hasta agosto del mismo año. El hecho se combinó con el vacío dejado por Leopoldo Lugones (muerto el 18 de febrero de 1938), por quien Borges expresó una suerte de admiración-odio durante su juventud y de veneración durante su madurez.

de escribir un artículo sobre cualquier libro y no puedo hacerlo, estoy liquidado, ya no existiré" (Charbonier 1967: 74).

A continuación, el dramático relato abunda sobre una decisión fundamental para la imagen que Borges busca imponer sobre su incursión en la narrativa, y que a la larga atraerá muchos adeptos: "Para hacer menos horrible tal descubrimiento, me pondré a ensayar algo que nunca he hecho. Si no tengo éxito, será menos espantoso para mí. Esto podrá prepararme para aceptar un destino no literario. Así que me pondré a escribir algo que nunca he hecho: voy a escribir una historia". Sería más preciso si hubiera dicho "otra historia", ya que los testimonios rectificarían sus aseveraciones: en términos de su obra publicada hasta el momento, podría decirse que al menos desde 1927 Borges había estado ensayando diversos modos y tonos narrativos, como lo confirman "Sentirse en muerte", "Leyenda policial" y las versiones ulteriores que desembocaron en "Hombre de la esquina rosada", así como los relatos de *Historia universal de la infamia* y "El acercamiento a Almotásim". Entre la fecha de su accidente, el 24 de diciembre de 1938, y la publicación de "Pierre Menard, autor del *Quijote*", Borges no se mantuvo completamente estéril, sino que habría escrito más de quince reseñas para el *El Hogar* y un artículo, "Los romances de Fernán Silva Valdés", en el número 54 de *Sur*.

La narración del evento por parte de la madre de Borges, doña Leonor Acevedo, presenta matices diversos, aunque no desmiente la "fundación mitológica" de la *nueva* narrativa borgeana:

Fue en vísperas de Navidad que Georgie fue a buscar una invitada a cenar. Lo que sucedió fue que el ascensor no funcionaba y subió la escalera muy rápidamente; no se apercibió de la hoja abierta de una ventana. La herida no fue al parecer bien curada y se complica con una infección, alta temperatura y alucinaciones. Al cabo de 15 días la fiebre comienza a descender y él me pide que le lea una página. Luego de escucharla, él me dice contento: "Va bien, sí, me doy cuenta que no voy a enloquecer; he comprendido todo perfectamente". De vuelta a su casa, continúa su madre, él se dispone a escribir un cuento fantástico, el primero. "Yo creo que alguna cosa cambió dentro de su cerebro [...] Desde entonces él no ha escrito más que cuentos fantásticos, que me dan un poco de miedo, porque nos los entiendo bien" (citado en Woscoboinik 2007: 108-109).

Otro *testimonio* se halla, según afirma el mismo Borges, en su relato "El Sur", donde recupera los datos generales, no los motivos por los que subía la escalera desprevenido:

En la Navidad de 1938 –el mismo año en que falleció mi padre– sufrí un grave accidente. Subía por una escalera y de pronto sentí que algo me rozaba el cuero cabelludo. Había chocado con una ventana abierta y recién pintada. A pesar de los primeros auxilios, la herida se infectó después, y durante una semana no pude dormir, sufrí alucinaciones y tuve mucha fiebre. Una noche perdí el habla y tuve que ser llevado al hospital para una operación de urgencia. Me amenazó una septicemia, y durante un mes estuve, sin saberlo, entre la vida y la muerte. (Mucho después escribí sobre esto en mi cuento “El Sur”) (Borges 1999b: 77).²

Por su intención mitificadora, el evento en los documentos citados (la entrevista con Charbonier, el testimonio de su madre y el “El Sur”) está cruzado, en mayor o menor grado, por la ficción. Hay uno más que no he visto referido en ningún lado y que, de alguna manera, puede despejar las dudas o el pudor de Rodríguez Monegal y la llamada de la policía a casa de doña Leonor el día del accidente (Rodríguez Monegal 1987: 292-293). Se trata del relato que ofrece José Bianco en una prosa dedicada a María Luisa Bombal:

Sobran razones para que el departamento de María Luisa Bombal figure en nuestra pequeña historia literaria. Allí María Luisa escribió su novela y sus cuentos; de allí surgió “El jardín de senderos que se bifurcan”. Una tarde Borges, de visita en casa de María Luisa, se echó hacia atrás y se golpeó la cabeza con el filo de una ventana entreabierta. Como le saliera mucha sangre, lo llevaron a la Asistencia Pública, lo curaron, lo vendaron y le dejaron en la herida un pedazo de masilla. Consecuencia: septicemia fulminante por la cual estuvo a punto de morir (en aquella época no existían los antibióticos). Durante la convalecencia y después, ya curado, Borges decidió abordar un género nuevo, escribir algo completamente distinto de lo que había escrito hasta entonces; que no se pudiera decir: “Es mejor o peor que el Borges de antes”. Así nació su primer cuento fantástico de inspiración metafísica: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Borges estaba tan preocupado por el texto que acababa de entre-

2 Éste es el pasaje de “El Sur” donde Borges ficcionaliza detalles del accidente, que ubica “en los últimos días de febrero de 1939”: “Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las *Mil y Una Noches* de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le había hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las *Mil y Una Noches* sirvieron para decorar pesadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos” (Borges 1956: 188).

garme —quizá ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento—, que a la mañana siguiente me llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: "Nunca había leído nada semejante", y lo publiqué en primer término con toda veneración tipográfica, en el número 56 de *Sur* (Bianco 1988: 238-239).

Bianco aparece como principal interlocutor de Borges en este momento, porque era el editor de *Sur* y quien estuvo entre los primeros lectores de "Pierre Menard, autor del *Quijote*". Curiosamente, los testimonios vertidos condicen la versión de Borges sobre su accidente de la Navidad de 1938: con él habría (re)nacido el narrador de relatos fantásticos. Ni doña Leonor ni Bianco parecen volver los ojos a la obra reciente de Borges: restan importancia a "El acercamiento a Almotásim", originalmente publicado en *Historia de la eternidad* en 1936 y precursor de otros relatos de *El jardín se senderos que se bifurcan* (1941) y, por lo tanto, de *Ficciones* (1944); luego, en 1953, en la colección de las *Obras completas* de Borges en Emecé, "El acercamiento a Almotásim" volverá a aparecer en *Historia de la eternidad* y también en el tomo correspondiente a *Ficciones*, en 1956; en 1974, sin embargo, Borges decide sólo incluirlo como parte del libro en que originalmente lo publicó.

Bianco, además de situar el accidente de marras en un espacio bien definido (el departamento de María Luisa Bombal [¿la mujer a la que Borges habría invitado a cenar según la versión de doña Leonor y a quien omite mencionar Rodríguez Monegal?]), parece desconocer *Historia de la eternidad* o, por lo menos, el carácter apócrifo de una de las "Dos Notas" de este volumen, porque de acuerdo con el editor de *Sur*: "Durante la convalecencia y después, ya curado, Borges decidió abordar un género nuevo, escribir algo completamente distinto de lo que había escrito hasta entonces". "El acercamiento a Almotásim", desde esta perspectiva, es despojado de su carácter fundacional en la cronología de uno de tantos géneros borgeanos, la *ficción crítica* o *ensayo ficción*. Los hechos encadenados (el accidente, la septicemia, la escritura y la afortunada recepción de "Pierre Menard, autor del *Quijote*"), sin duda, influyeron en la consolidación del mito.

Hacia mediados de 1939, Borges empezó a colaborar con mayor asiduidad en la revista *Sur* y el segundo texto que entregó ese año fue precisamente "Pierre Menard, autor del *Quijote*", para el número 56, de mayo de 1939. Así, la escritura de este relato habría servido a Borges para, según sus palabras, darse cuenta de que sus facultades mentales no habían menguado

y, al mismo tiempo, ensayar unos experimentos narrativos que, a mi entender, habían sido entrevistados en “El acercamiento a Almotásim”.

El argumento referido sobre la epifanía borgeana adquiere, de esta forma, dos sentidos: primero, hace *tabula rasa* de los experimentos narrativos entre 1927 y 1936; luego, establece el momento de la fundación de *un género* que escapa de las clasificaciones canónicas. Al respecto, Borges comparte el escepticismo de Croce, para quien la clasificación en géneros literarios y artísticos admite un error intelectualista que no radica, por principio, en el uso cotidiano de los términos, sino en la camisa de fuerza que significan las definiciones y las leyes impuestas a los simples vocablos y frases:

Quien discurre acerca de tragedias, comedias, dramas, novelas, cuadros de género, cuadro bélicos, paisajes, marinas, poemas, poemas breves, poesía lírica, etc., tanto para hacerse comprender y para referirse aproximadamente a determinados grupos de obras, sobre las cuales quiere, por una razón o por otra, llamar la atención, no dice nada de científicamente erróneo, puesto que emplea *vocablos y frases*, sin establecer *definiciones y leyes*. El error aparece cuando queremos dar al vocablo el valor de una distinción científica [...] (Croce 1982: 82-83)³.

Por su parte, Borges lleva la renuencia croceana contra el *cientificismo* a un plano más arriesgado. Aun cuando acepta la existencia de los géneros literarios —generalización necesaria para pensar el mundo—, la noción de género literario dependería menos del texto y de las convenciones teóricas que del efecto de lectura, como sostiene en una conferencia de 1979: “los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere del lector y del texto y sólo entonces existe” (Borges 1980: 71).⁴ La clasificación genérica, y el texto

3 Borges leyó a Croce durante su primer periplo europeo, ya que a punto de volver a Buenos Aires, a principios de 1921, le envía la *Estética* a su amigo y corresponsal Maurice Abramowicz (Borges 1999a: 135 y 141). El polígrafo italiano fue decisivo en la obra borgeana, como lo demuestra su recurrencia en textos críticos y conferencias, verbigracia en una de sus seis conferencias en Harvard (1967-1968), donde sostiene que cuando “era joven creía en la expresión. Había leído a Croce, y la lectura de Croce no me hizo ningún bien. Yo quería expresarlo todo. Pensaba, por ejemplo, que, si necesitaba un atardecer, podía encontrar la palabra exacta para un atardecer; o, mejor, la metáfora más sorprendente” (Borges 2001: 140).

4 Al inicio de esta conferencia, Croce sirve de pretexto para la teoría borgeana del lector de ficciones policiales: “Es sabido que Croce, en unas páginas de su *Estética* —su formidable *Estética*—, dice: *Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda*” (Borges 1980: 71-72). En realidad, Borges no cita textualmente. El argumento de Croce se halla más detallado (Croce 1982: 83-83).

mismo, sería un efecto del comercio entre el texto y el lector. No habría que descartar, sin embargo, que antes ha habido una intención autoral que organiza el discurso y lo ubica en un marco de lectura; también, una tradición literaria que impide leer un texto literario fuera de sus márgenes (como un tratado litúrgico, científico o sociológico, por ejemplo) o un género que se ensancha hasta abarcar el texto en rebeldía para absorberlo en uno de los modelos establecidos o con una nueva etiqueta, pero de índole netamente literaria. Así, la *Antología de la literatura fantástica* (1940) prepararía la recepción de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1935-1944) (1944), es decir, contribuiría a crear una comunidad lectora para un género y un género para una comunidad lectora. La siguiente expresión condicional, de esta suerte, concentra un significado contundente para el proceder de Borges: "si Poe creó el relato policial, creó después al tipo de lector de ficciones policiales" (Borges 1980: 73); podría parafrasearse: "si Borges renovó el género fantástico, renovó después al tipo de lector de ficciones fantásticas". En resumen, un autor no sólo inventaría un género específico, puro o híbrido,⁵ sino a los lectores de ese género: "Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe", concluye el argentino (Borges 1980: 82).

A la luz de los argumentos vertidos, Borges resulta precursor de Borges, porque el estudio de "Pierre Menard, autor de el *Quijote*" o "Examen de la obra de Herbert Quain" arrojan, en retrospectiva, nuevas luces sobre "El acercamiento a Almotásim". Este ejercicio, asimismo, derruye la imagen que Borges habría alimentado y que aún parece tener seguidores, como lo prueba un artículo de Woscoboinik:

Borges fue poeta y ensayista hasta un cierto momento en que pudo despertar sin temor y sin prejuicios a la ficción. Aunque las mismas ya se insinuaban, no alcanzan su plena realización hasta después de la navidad de 1938. Allí está, por ejemplo, "Hombres pelearon", en *El idioma de los argentinos*, de 1928, y que luego, con el agregado de un personaje femenino, se transformará en el famoso "Hombre de la esquina rosada" (Woscoboinik 2007: 108).

5 Con el adjetivo *puro* me refiero a los géneros sobre los cuales habría convenciones casi inmutables en determinadas épocas, por ejemplo, la épica, la ditirámica y la tragedia en la Grecia antigua; la novela, el cuento, la poesía, el drama, el ensayo, en la actualidad; con el de *híbridos*, a los que buscan deliberadamente mezclar dos o más géneros instituidos: verbigracia *Los reyes* (poema dramático), de Cortázar; *El mono gramático* (ensayo poético), de Paz; *Crónica de una muerte anunciada* (novela periodística), de García Márquez o *El beso de la mujer araña* (drama novelístico), de Puig, por citar sólo algunos ejemplos hispanoamericanos con mi burda nomenclatura.

De *Historia universal de la infamia*, el crítico había expresado en párrafos previos: “primer libro realmente anticipatorio de sus ficciones, considerado por algunos como ensayos” (Woscoboinik 2007: 107). No me extraña que deje fuera “El acercamiento a Almotásim”, por sus peculiaridades editoriales: cita de las *Obras completas* y, al parecer, desconoce no sólo el sustrato ficticio del texto, sino su trascendencia en la constitución del *ensayo ficción*. Además, Woscoboinik examina los prólogos de Borges más que los textos prologados; quiere hallar el texto en el paratexto. Aun cuando los paratextos tienen un gran peso semántico en la obra borgeana, me parece que Woscoboinik es víctima del ardid relatado por Bioy Casares:

Muchas veces hemos comentado que alguien improvisa un prólogo para su libro, porque el editor le dice que necesita más páginas; los críticos no leen el libro, sino el prólogo, y sobre lo que ahí encuentran escriben el suelto; o mejor dicho, uno lee el prólogo y los demás leen el suelto del que leyó el prólogo, de manera que tres o cuatro ocurrencias del prólogo determinan el tono con que el libro será comentado (Bioy 2006: 335).

Muy diferente resulta la lectura de Alfredo Alonso Estenoz, quien señala sin tapujos que “El acercamiento a Almotásim” inaugura la tendencia de Borges “a borrar las fronteras entre ensayo y ficción, algo que a partir de entonces se manifestará como una práctica asidua en su narrativa y su ensayística [y] es también significativo porque echa por tierra el mito, creado por el propio Borges, de que su primer relato fue ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ y que éste, según contó en varias ocasiones, constituyó algo completamente nuevo en su obra” (Alonso Estenoz 2006: 139). Me pregunto si Woscoboinik conocía el artículo de Alonso Estenoz, pues contraviene su hipótesis de que Borges ensayaría ficciones sólo desde principios de 1939 y no desde unos años antes.

2. “El acercamiento a Almotásim” o la fundación de un género

2.1 La *ficción crítica* desde el paratexto

Hacia finales de 1956, según el testimonio de Bioy Casares, a la pregunta de si se debe escribir un artículo como un cuento, Borges explica: “Yo creo que todo debe ser narrativo. Todo debe tener forma de relato”. Silvina Ocampo interpela: “¿Cómo? ¿Los poemas también?” La contrarrespuesta

resulta congruente con una práctica desarrollada durante veinte años, al menos: "Los poemas también. Todo debe ser una situación o un desenlace. Desde luego, puede uno proponerse como ideal escribir algo no narrativo, pero casi siempre fracasará. Para mantener el interés del lector, hay que hacer los artículos como pequeños cuentos", amplía Borges (Bioy 2006: 239-240). En el caso de "El acercamiento a Almotásim" los términos tienen que adaptarse, porque implica la construcción de un cuento como si se tratara de un artículo. Si bien el "efecto de contaminación" (*vid. infra*), y por lo tanto de una lectura contextualizada (o descontextualizada), ayuda a explicar parcialmente la filiación genérica del relato, considero que su configuración discursiva, a caballo entre el relato y la nota crítica, además del carácter apócrifo del texto criticado (llámese *The approach to Al-Mu'tasim*, atribuido a Mir Bahadur Alí; la *Enciclopedia* de Tlön, atribuida a una progenie centenaria de sabios; o la docena de obras atribuidas a Herbert Quain), contribuyen a generar una deliberada ambigüedad. Este hecho juega con el horizonte de expectativas de los lectores, acostumbrados a determinadas marcas y estrategias textuales que le permiten identificar un poema, un cuento, un ensayo, un sermón, un artículo, en fin, una configuración discursiva plenamente identificable en una tradición.

El principio de que "todo debe ser narrativo" da sentido a, por ejemplo, el ritmo prosístico, y a ratos argumentativo, de buena parte de *Fervor de Buenos Aires*; la fluidez, de anécdota casi, impresa a las biografías sintéticas de *El Hogar*; la hibridez de las biografías de *Historia universal de la infamia*, cuyas fuentes al final del texto imprimen un guiño de fidelidad a las vidas relatadas y, a un tiempo, disimulan su vena creativa y paródica. Podría decirse que este libro resulta un intento por borrar las fronteras entre la biografía y el cuento: que la biografía busque representar la verdad sobre la vida de seres infames no impide a Borges atribuir falsas cualidades a los personajes biografiados o inventar situaciones no referidas por las fuentes. Así, los indicios con visos de verdad (nombres, fechas, fuentes bibliográficas), por un lado, y de verosimilitud (invención de situaciones o desenlaces posibles), por otro, coexisten como principio generador del texto y, a la larga, se imponen al lector con todas las connotaciones previstas, en otro momento, por el autor.

A mi juicio, “el efecto de contaminación” a que Carlos Rojas atribuye la ambigüedad genérica de “El acercamiento a Almotásim”⁶ viene postulado por el mismo texto: puede leerse como nota bibliográfica (en *Historia de la eternidad*) o como narración fantástica (en *El jardín de senderos que se bifurcan* o *Ficciones*), porque las estrategias discursivas que configuran el texto permiten su lectura en un sentido o en otro. Por su carácter expositivo y argumentativo, “El acercamiento a Almotásim” se ajusta más al modelo de la reseña o nota bibliográfica; por el empleo de personajes reales y ficticios, por presentarse como reseña de un libro inexistente, se acerca a una ficción que, paradójicamente, mantiene fuertes vínculos con su referente. En uno y otro contextos, el narrador-crítico desubica al lector con la disolución de las fronteras genéricas.

Para dirigir (y redirigir) su lectura, Borges reubica el relato al menos en tres ocasiones: en 1936, en la primera edición de *Historia de la eternidad*, que carecía de prólogo pero contaba con un epígrafe de Johnson, “El acercamiento a Almotásim” formaba parte de “Dos Notas”, junto con el “Arte de injuriar”. El relato, así, se homologaba al resto de los ensayos. También cabe notar que el título induce a la polisemia y, por lo tanto, a varios planos de lectura: Borges a menudo busca que un cuento, propio o ajeno, tenga más de una dimensión. En este orden de ideas, “El acercamiento a Almotásim” puede entenderse como la traducción literal del título de la primera edición del libro; como un *acercamiento* crítico o interpretativo; también, puesto que se trata del resumen de un libro imaginario, como el *acercamiento* del lector a un libro apenas entrevisto, en el sentido de que aquél no tiene ni puede tener más que lo que el narrador-crítico le ofrece en su resumen; finalmente, como el resultado de la odisea del estudiante que dedica su vida a buscar a Almotásim, es decir, como el *acercamiento* físico entre el buscador y el buscado, como lo sugiere el final *in absentia*

6 “La forma como los textos se agrupan, la forma como constituyen unidades, los modifica, cambia las condiciones en que son leídos. Al ponerse uno al lado del otro, de alguna manera los textos se contaminan. Quizá uno de los casos más interesantes de este proceso de contaminación en la obra de Jorge Luis Borges es la introducción de una reseña apócrifa, ‘El acercamiento a Almotásim’, en una colección de ensayos, *Historia de la eternidad*”; luego en un libro de cuentos y, finalmente, vuelve al libro de ensayos. No pasaría lo mismo, por ejemplo, con ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ o ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, que siempre formaron parte de un libro de cuentos” (Rojas 2007: 116). La hipótesis me parece loable; sin embargo, abre paso a otras posibilidades: ¿si se incluyera en un poemario, sería leído como poema? ¿En una colección de obras de teatro, como un drama? ¿En un recetario, como una receta? Reitero: es loable, pero también deben destacarse los límites que impone el texto intrínsecamente.

de la novela de Bahadur Alí: "El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre –la increíble voz de Almotásim– lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye" (Borges 1936: 112).

Otro paratexto que implicaría una nueva intervención del autor para (des)orientar la lectura: el título de la sección final de *Historia de la eternidad*, "Dos Notas", determinaría el género de "El acercamiento a Almotásim" como una nota crítica. De esta forma, la simulación de un estilo argumentativo y la etiqueta que identifica este relato inaugural refuerzan el efecto de contaminación de los textos con que coexiste.

En 1941, "El acercamiento a Almotásim" se inserta en *El jardín de senderos que se bifurcan*, con dos nuevos paratextos: la fecha "1935" al final de dicha narración; en el "Prólogo", Borges explica la configuración del volumen y alude a "El acercamiento a Almotásim" y su parentesco con otras piezas del volumen: si bien reconoce que los relatos no requieren mayor elucidación, en una paralipsis aclara que "El jardín de senderos que se bifurcan" es "policial" y los restantes siete, "fantásticos". Habla sucintamente de "La lotería en Babilonia", "La biblioteca de Babel" y "Pierre Menard, autor del *Quijote*"; luego dedica un amplio párrafo a "El acercamiento a Almotásim" y otros relatos del mismo corte:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartus resartus*; así Butler en *The fair haven*: obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (Borges 1941: 7-8).

El autor, en este "Prólogo" de 1941, se asume como un *simulador* que redacta resúmenes, comentarios o notas sobre libros inexistentes que, curiosamente, pasan a formar parte de un libro *real*, "no menos tautológico" que los libros comentados. La ineptitud y la haraganería a que apela el autocrítico Borges, me parece, terminan por denotar lo contrario: destreza y eficacia expositivas. Después de justificar las cualidades de este peculiar procedimiento, el prologuista se refiere a "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius", "Examen de la obra de Herbert Quain" y "El acercamiento a Almotásim" como ejemplos de "notas sobre libros imaginarios". Al final, señala que la última es de 1935 y aporta un posible intertexto: "he leído hace poco *The*

sacred fount (1901), cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador, en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en ‘El acercamiento a Almotásim’, presiente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce” (Borges 1941: 8). Al establecer las relaciones textuales entre de *The approach to Al-Mu’tasim* y *The sacred fount*, Borges sugiere una suerte de *continuum* entre el paratexto y el texto, una mezcla de planos en que el autor del “Prólogo” asumen una posición crítica semejante a la del narrador crítico, porque el final de “El acercamiento a Almotásim” aporta otros intertextos a los que se sumaría el de James que, por cierto, sería luego suprimido.

Además de los referidos cambios y aclaraciones del paratexto, también se registran variantes en el texto para inducir un efecto de lectura complementario del efecto de contaminación: la recontextualización de “El acercamiento a Almotásim” en la *editio princeps* de *El jardín de senderos que se bifurcan*, entre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, lo coloca en el mismo registro textual que éstos, como ficciones críticas. En dicho grupo también cabría “Examen de la obra de Herbert Quain”, como lo sugiere Bioy Casares en la reseña dedicada a la colección en 1942:

por sus temas, por la manera de tratarlos, este libro inicia un nuevo género en la literatura, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo.

Tres de sus producciones son fantásticas, una es policial y las cuatro restantes tienen forma de notas críticas a libros y autores imaginarios. Podemos señalar inmediatamente algunas virtudes generales de estas notas. Comparten con los cuentos una superioridad sobre las novelas: para el autor, la de no demorar su espíritu (y olvidarse de inventar) a lo largo de quinientas o mil páginas justificadas por “una idea cuya exposición oral cabe en pocos minutos”; para el lector, la de exigir un más variado ejercicio de la atención, la de evitar que la lectura degenere en un hábito necesario para el sueño. Además dan al autor la libertad (difícil en novelas o en cuentos) de considerar muchos aspectos de sus ideas, de criticarlas, de proponer variantes, de refutarlas (Bioy [1942] 1987: 57).

Bioy no únicamente *ratifica* que con *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges “inicia un nuevo género en la literatura, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo”, sino que *rectifica* la clasificación original de los textos coleccionados: Borges decía que de las ocho piezas una era policial y siete fantásticas; para Bioy, una es policial; tres, fantásticas y cuatro, “notas críticas a libros y autores imaginarios”. En su recensión, sin embargo, Bioy nunca comenta que, cinco años antes, “El acercamiento a Almotásim” for-

mó parte de un libro de ensayos. Además, mezclada con sus apreciaciones, Bioy alude a la teoría croceana sobre los géneros literarios que pudo servir a Borges de acicate para atreverse a *inventar* géneros como las biografías sintéticas, las biografías apócrifas, las vindicaciones o las ficciones críticas:

Los artistas, por lo demás, aunque con palabras y fingida obediencia, han dado a entender que las aceptaban; en realidad, se han burlado de estas leyes de los géneros. Toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, contribuyendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir el género así ampliado, no parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte, seguidas, como es natural, de nuevos escándalos, de nuevos desbarajustes y de nuevas ampliaciones (Croce 1982: 81-82).

Las ficciones críticas cautivan tanto al reseñista que dedica casi la mitad de su comentario a exaltarlas y a describir sus dispositivos, ejemplos de transgresiones a las convenciones narrativas mediante la inserción de aparato crítico en un texto narrativo o la coexistencia de personajes y libros reales y ficticios. La novedad de los relatos borgeanos, así, radicaría en el extrañamiento o artificio de los recursos formales apenas explorados por sus predecesores: "Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas" (Bioy [1942] 1987: 57).⁷

Por cierto, en documentos críticos recientes se atribuye a Bioy un equívoco que él mismo achaca a otro protagonista en 1942. El hecho, si bien cabe en un anecdotario, no me parece menor, porque tiene ya algunos seguidores: se dice que Bioy, al leer "El acercamiento a Almotásim", se sintió impulsado a conseguir la novela de Mir Bahadur Alí y no dio con ella. Habría sido el conejillo de indias de este experimento borgeano (Alonso Estenoz 2006: 139 y Zavala 2012: 97-98). La tensión interna del relato, entre la forma de nota crítica y la seductora trama de la metaficción, así como la inserción de "El acercamiento a Almotásim" en un libro de ensayos, *Historia de la eternidad*, seguramente orilló a muchos incautos a esta busca sin regreso; ya incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan*, siguió siendo una tentación por su apariencia de nota crítica, como Bioy lo revela en su reseña:

7 Entre otros elementos destacables en las ficciones críticas, según Bioy, pueden considerarse los siguientes: "Hay una sabia y delicada diligencia: las citas, las simetrías, los nombres, los catálogos de obras, la notas al pie de las páginas, las asociaciones, las alusiones, la combinación de personajes, de países, de libros, reales e imaginarios, están aprovechados en su más aguda eficacia" (Bioy [1942] 1987: 58).

En conversaciones con amigos he sorprendido errores sobre lo que en esas notas es real o es inventado. Más aún: conozco a una persona que había discutido con Borges “El acercamiento a Almotásim” y que después de leerlo pidió a su librero la novela *The approach to Al-Mu'tasim*, de Mir Bahadur Ali. La persona no era particularmente vaga y entre la discusión y la lectura no había transcurrido un mes. Esta increíble verosimilitud, que trabaja con materiales fantásticos y que se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y en parte a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan (Bioy 2006: 57).

Hasta donde se ve, Bioy cuenta el desaguisado de algún lector de Borges y no que haya sido él el sorprendido, a menos que secretamente se haya desdoblado en la tercera persona. Por lo demás, en la cita se confirma que dos elementos constitutivos del relato resultan cruciales para su interpretación: la “increíble verosimilitud” generada por un novedoso modo narrativo y los seductores libros inventados. Éstos, a su vez, se combinan con los recursos paratextuales y los contextos de lectura para *desubicar* al lector.

En 1953, para la segunda edición de *Historia de la eternidad*, primer volumen de lo que serán sus *Obras (in)completas* de 1974, Borges agrega un “Prólogo” en que señala algunas rectificaciones y añadidos al volumen: “La metáfora”, de 1952, y “El tiempo circular”, de 1943. No menciona en absoluto “El acercamiento a Almotásim”, aunque sí recupera los cambios impresos en 1941 y 1944. En la edición de *Ficciones*, de 1956, “El acercamiento a Almotásim”, como podría suponerse, no es descartado del libro: vive la doble vida que su autor le ha impuesto.

En las *Obras completas*, de 1974, el “El acercamiento a Almotásim” sólo aparece en el libro que originalmente lo alojó, *Historia de la eternidad*, y desaparece de *Ficciones* con todo y sus alusiones en el “Prólogo” de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Diversas variantes paratextuales ayudan a borrar la huella del texto: “Las siete piezas [ya no ocho] de este libro no requieren mayor elucidación. La séptima [y no la octava]”, reza la versión depurada. La referencia a “El acercamiento a Almotásim” al final de este paratexto también es suprimida y, con ello, la relación intertextual con Henry James. He aquí nuevamente el pasaje eliminado: “‘El acercamiento a Almotásim’. La última es de 1935; he leído hace poco *The sacred fount* (1901), cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador, en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en ‘El acercamiento a Almotásim’, presiente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce” (Borges 1941: 8). Lo extraño es que, aun cuando

Borges imprime los cambios mencionados, mantiene la fecha del "Prólogo": "Buenos Aires, 10 de noviembre de 1941".

Hasta donde he revisado, en *Ficciones* (1935-1944), Borges suprime los títulos de sus tres primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). En la de 1956, las fechas de ubicación que acompañaban al título en 1944 no tienen más sentido: aparece sin el (1935-1944), porque se ha excluido "El acercamiento a Almotásim" de *El jardín de senderos que se bifurcan* y se han agregado tres cuentos, escritos entre 1944 y 1956, a *Artificios*: "El Sur", "La secta del fénix" y "El fin" (Cf. "Posdata de 1956", en Borges 1956: 115).

2.2 La ficción crítica desde el texto

He insistido en que "El acercamiento a Almotásim" se impone al lector, más allá del libro en que Borges lo inserte, como una nota crítica o comentario por sus cualidades intrínsecas. ¿Cómo dudar del género al que *pertenece*, si originalmente se halla incluido en una sección denominada "Dos Notas", al final de un conjunto de textos argumentativos o ensayísticos? ¿Cómo dudar de la *sinceridad* del narrador-crítico, si menciona en su discurso fuentes y autores no sólo verosímiles, sino verdaderos? Lo extraordinario, que todo el despliegue crítico recae sobre una obra y un autor imaginarios.

Como expresé líneas antes, el título de esta supuesta nota bien puede asumirse como la traducción literal del título del libro de Mir Bahadur Alí o, entre otras interpretaciones, como el acercamiento crítico a *The approach to Al-Mu'tasim*. Sin desconocer la polisemia de la narración, para efectos de mi lectura me concentraré en la jerga crítica y los usos retóricos, por un lado, y la estructura de "El acercamiento a Almotásim" y los elementos paratextuales, por otro. En principio, el narrador-crítico aporta dos *acercamientos* previos a la novela imaginaria en que destaca la hibridez genérica, el de Philip Guedalla y el de Mr. Cecil Roberts. Aquél la ubica entre la alegoría mística y la novela policial; éste destaca también la relevancia del género policial, aunque no la hace derivar de Conan Doyle, sino de Wilkie Collins y del poeta persa Ferid Eddin Atar. El narrador-crítico descrea de ambas posturas y, por su parte, desecha el vínculo entre la novela de Bahadur Alí y la narrativa de Chesterton. En el decurso del *incipit*, sale a relucir una serie de evidencias que reforzarían el discurso crítico y, por

tanto, la factura de nota o comentario bibliográfico: autores reconocidos (y reales), Guedalla, Roberts, Conan Doyle, Collins y Chesterton, referidos como autoridades en la materia; citas textuales y paráfrasis de las fuentes revisadas; postura del narrador ante los testimonios vertidos; además, el objeto sobre el cual se debate: *The approach to Al-Mu'tasim*, de Mir Bahadur Alí, publicada en Bombay, en 1932. ¿Quién puede sospechar que el libro criticado sea apócrifo cuando su estudio se halla ornado de toda la parafernalia crítica?

En el segundo párrafo, se ofrece una mínima, pero significativa, descripción física de *The approach to Al-Mu'tasim*, que habría sido publicada en 1932; dos años después, en una edición ilustrada se transformó en *The conversation with the man called Al-Mu'tasim. A game with shifting mirrors*. En este pasaje aflora la jerigonza crítica: el uso de latinismos especializados como *editio princeps*, el énfasis en elementos paratextuales (la portada, los títulos y subtítulos, las ilustraciones o el apéndice), el soporte físico (papel de diario) y la cantidad y el tipo de ediciones, el editor (Gollancz) y el prologuista (D. L. Sayers), así como las revistas que “dispensaron su ditirambo” alrededor de *The approach to Al-Mu'tasim* en Bombay, Alahabad y Calcuta (*Bombay Quarterly Review*, *Bombay Gazette*, *Calcutta Review*, *Hindustan Review* y *Calcutta Englishman*). Todo reforzaría no sólo la verosimilitud de los datos, sino un alto grado de verdad en la superficie. Una frase, sin embargo, podría haber alertado al lector sobre el fondo de los artificios. El narrador-crítico señala que trabaja con la edición de Gollancz que deriva de la edición ilustrada de 1934 que, a su vez, constituye una reescritura de la de 1932: “La tengo a la vista –dice–; no he logrado juntarme con la primera, que presiento muy superior. A ello me autoriza un apéndice, que resume la diferencia fundamental entre la versión primitiva de 1932 y la de 1934” (Borges 1936: 108). Supongo que un apéndice no determina la superioridad o inferioridad de una obra, en principio; pero Borges demuestra que se puede hacer la crítica de una novela nunca escrita y, más aún, convencer a un auditorio de su existencia fáctica. ¿Si un apéndice permite reconstruir la edición previa de una novela, por qué no puede comentarse una novela imaginaria?

Un extenso tercer párrafo pretende resumir las peripecias del anónimo personaje “en el curso general de la obra”; pero dos páginas adelante, y después de resumir los dos primeros capítulos de la obra, el narrador-crítico expresa su incapacidad de abarcar todo el texto: “Imposible trazar las peripecias de los diecinueve restantes” (Borges 1936: 110); sin embargo, conti-

núa con su recuento y ofrece un nuevo resumen. Y no para ahí: después de que expone "rápidamente el curso general de la obra" y se niega a cumplir con este cometido, parece que retoma fuerzas –aunque más bien utiliza la estrategia de recontar, a la manera de Ulises de regreso a Ítaca, la trama como parte de la trama que la contiene–, ya que enseguida de un segundo resumen dice resueltamente: "El argumento es éste" (Borges 1936: 110). La cuarta vez lo anuncia así: "Ya el argumento general se entrevé" (Borges 1936: 111), y después de dos puntos sigue un nuevo resumen. Esta impresión de circularidad de algún modo obnubila al lector, lo abrumba con los extraordinarios eventos en que el estudiante se ve implicado durante el largo viaje de su vida: acaso para encontrarse a sí mismo o acercarse a Almotásim, que puede ser no sólo un reflejo de otros, sino el suyo propio.

Ya expuestos los antecedentes críticos, las condiciones de producción y recepción de la novela y un iterativo resumen, el narrador-crítico vuelve a posicionarse frente al material comentado: "Si no me engaño, la buena ejecución de tal argumento impone dos obligaciones al escritor: una, la variada invención de rasgos proféticos; otra, la de que el héroe prefigurado por esos rasgos no sea una mera convención o fantasma" (Borges 1936: 112). Apresura entonces una apreciación que, nuevamente, se funda en un hecho debatible: se supone que el comentarista desconoce la edición de 1932. Esto no obsta para lanzar una contundente valoración:

En la versión de 1932, las notas sobrenaturales ralean: "el hombre llamado Almotásim" tiene su algo de símbolo, pero no carece de rasgos idiosincrásicos, personales. Desgraciadamente, esa buena conducta literaria no perduró. En la versión de 1934 –la que tengo a la vista– la novela decae en alegoría: Almotásim es emblema de Dios y los puntuales itinerarios del héroe son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico (Borges 1936: 112).

Si Borges, en "Los traductores de las 1001 noches", puede discernir sobre las traducciones de este libro al inglés, al francés y al alemán, aun sin conocer el árabe, ¿por qué el narrador-crítico de "El acercamiento a Almotásim" no puede comparar dos ediciones "sin tener una a la vista" o, peor, sin conocerla siquiera, salvo por referencias indirectas? Amparado en el apéndice de 1934, el narrador-crítico termina por demeritar la imaginaria versión conocida ante la inasequible (pero imaginada a partir de un apéndice): "En la versión de 1932, el hecho de que el objeto de la peregrinación fuera un peregrino, justificaba de oportuna manera la dificultad de encontrarlo; en la de 1934, da lugar a la teología extravagante que declaré" (Borges 1936: 113). Este procedimiento, me parece, sería un indicio de que "El acerca-

miento a Almotásim” y otras prosas del mismo cariz pueden leerse como esbozos de una poética. No es gratuito que Menard o Quain cuenten en su catálogo con títulos o conductas atribuibles a Borges;⁸ tampoco, las autorreferencias en los relatos de la época.⁹ Las ficciones críticas permitirían a Borges, como sostiene Bioy Casares, desarrollar una poética del arte narrativo: “Además dan al autor la libertad (difícil en novelas o en cuentos) de considerar muchos aspectos de sus ideas, de criticarlas, de proponer variantes, de refutarlas” (Bioy 1987: 57). ¿Quién no ha notado las simpatías y diferencias entre las aficiones de Borges y Quain?

Después de contrastar las opiniones previas; de enfatizar el soporte, los alcances de la difusión y los elementos paratextuales de la novela de Bahadur; de ofrecer el resumen de los dos primeros capítulos, de renunciar a esta tarea y luego a continuar recontando el argumento; de contrastar las versiones de 1932 (aunque sin haber accedido a ella) y la de 1934, finalmente, el narrador-crítico declara cierta incompetencia más cercana a la *captatio benevolentiae* que a la humildad crítica: “Releo lo anterior y temo no haber destacado bastante las virtudes del libro” (Borges 1936: 113). Igual que el mundo tlöniano se superpone inexorablemente a la realidad, la reseña del libro imaginario ha terminado por adquirir consistencia en la imaginación del lector, aunque su sitio en el estante siga vacío.

La ficción crítica cierra con una suerte de apéndice, donde el narrador-crítico expresa su reclamo contra las fáciles analogías de la crítica, por ejemplo entre la *Odisea* y el *Ulises*, de Joyce, o entre *The approach to*

8 Por ejemplo, entre la obra *visible* de Menard se halla una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético; otra sobre Descartes, Leibniz y John Wilkins; una más sobre Raymundo Lulio; dos ediciones de *Les problèmes d'un problème*, que trata de la paradoja de Aquiles y la tortuga: recuérdense, ahora, los textos que dedica Borges a la metáfora o a las *kenningar*; a Wilkins, a Lulio y los ensayos sobre el problema de Zenón de Aquiles. Ahora bien, la manías que el narrador atribuye a Menard en una nota al pie se relacionan directamente con las prácticas de Borges: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata” (Borges 1941: 60). De Quain, cabe destacar el título de su primera obra, *The god of the labyrinth*, sin duda precursor de “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Los dos reyes y los dos laberintos” o, luego, “La casa de Asterión”.

9 Verbigracia el de la posdata de 1947 en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, 1940” (Borges 1941: 28); o el final de “Examen de la obra de Herbert Quain”: “Del tercero, *Dim swords*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (Borges 1941: 92). Estos juegos intratextuales crearían la ilusión de que no sólo la literatura, sino que la misma realidad proviene de la literatura.

Al-Mu'tasim y *On the City Wall*, de Kipling. Se aviene, sin embargo, con la de Eliot y, quizá para no ser menos que otros inquisidores, él mismo aventura una "humilde" relación intertextual: "Eliot, con más justicia, recuerda *L'Arlésienne* de Daudet, ese melodrama que no sabe de la heroína sino por alusión o mención. Yo, con toda humildad, señalo un precursor lejano y posible: Conrad, en *Heart of darkness*" (Borges 1936: 114). Así, el súbito lector sufre una suerte de doble engaño: termina fascinado por el metatexto desmenuzado por el narrador-crítico, por un lado; por otro, convencido de que ha leído una nota crítica bien informada. Apenas si puede reparar, en una primera lectura, en la autenticidad de los testimonios expuestos con tanta pericia y naturalidad.

Al igual que Borges imprimió variantes en los paratextos de "El acercamiento a Almotásim" para inducir unos efectos y no otros en los diversos contextos de lectura entre 1936 y 1974, también lo hizo en el texto en dos ocasiones: en 1941 y en 1944. Los cambios, a mi parecer, resultan de especial relevancia, porque permiten ver la *libertad* con que el narrador-crítico manosea las fuentes y a los autores que emplea como autoridades en sus apócrifas querellas. El primer cambio refuerza la idea de *continuum*, ya aludido, entre texto y paratexto, y por tanto la permeabilidad entre autor y narrador-crítico, pues en el "Prólogo" de *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges adelantaba ya la semejanza entre la novela de Bahadur Alí y *The sacred fount*, de Henry James. En 1936, el apartado final convocaba *L'Arlésienne*, de Daudet, y *The Heart of Darkness*, de Conrad, uno sugerido por Eliot y otro por el narrador-crítico. En 1941, estos intertextos son reemplazados por completo:

Eliot, con más justicia, recuerda los setenta cantos de la incompleta alegoría *The Faërie Queene*, en los que no aparece una sola vez la heroína, Gloriana —como lo hace notar una censura de William Church (*Spencer*, 1879). Yo, con toda humildad, señalo un precursor posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, que predicó la doctrina de la *Ibbúr*, o sea del alma de un antepasado o maestro que se infunde en el alma de un desdichado, para confortarlo o instruirlo (Borges 1941: 45-46).

En comparación con la primera versión de 1936, en la de 1941 se mantiene la estructura bipartita del pasaje para asegurar el equilibrio sintáctico de aquella ("Eliot, con más justicia" y "Yo, con toda humildad"); sin embargo, la actualización de los intertextos incita a valorar la probidad de los datos, no de este fragmento: de todo el relato.

Más significativa aún resulta la nota al pie que Borges intercala al final de “El acercamiento a Almotásim” en la versión de *Ficciones* (1935-1944). En ella, se presenta una amplia explicación sobre el *Coloquio de los pájaros*, de Ferid Eddin Attar: comprende un resumen del poema, sus traducciones a lenguas occidentales y la conexión con la novela de Bahadur. El añadido serviría para dar una idea más contundente del género a que, formalmente, se ajusta, el comentario o nota bibliográfica: “En el decurso de esta noticia”, dice el narrador-crítico; más adelante, “para esta nota he consultado” (Borges 1944: 48). De esta manera, los cambios en el “Prólogo”, el final del relato y la nota al pie sugieren una red interminable, *in more geometrico*, de relaciones entre la “novela imaginaria” y sus múltiples precursores.

Pero hay más. Borges recicla años más tarde, con variantes, el pasaje dedicado a *El coloquio de los pájaros* en el texto sobre el Simurg, del *Manual de zoología fantástica* (1957), luego rebautizado como *Libro de los seres imaginarios* (1967). Por lo demás, en “Nota sobre Walt Withman”, de 1947, aparece referido el argumento del poema de Attar y, luego, en “El enigma de Edward FitzGerald”, de 1951, se habla de la traducción que éste hizo del poema al inglés, también mencionada en la nota añadida a “El acercamiento a Almotásim” en 1944.

En general, los especialistas se han decantado por el sentido de la novela “comentada”, *The Approach to Al-Mu'tasim*, por la simbología, por el orientalismo del relato, por la apuesta filosófica, en fin, por el encanto de una trama de la que el lector recibe sólo unos jirones. Lo mismo ha pasado con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Examen de la obra de Herbert Quain”, donde el contenido es tan provocador que resulta un reto no ser atrapado por sus “magias parciales”. Mi lectura, un poco a contrapelo, consistió en reconstruir los avatares editoriales de “El acercamiento a Almotásim”, primero; luego, en deconstruir los andamios retóricos y formales, y las argucias de que Borges se vale para generar la verosimilitud a fuerza de anclarla en la realidad, escribir un relato basado en un discurso expositivo y argumentativo y, finalmente, crear a un lector *modelo* para sus textos.

Con lo anterior, espero haber mostrado cómo opera, como sistema, un género inventado por Borges hacia 1935, la ficción crítica o ensayo ficción, o “pseudoensayo” como él mismo lo denomina en su autobiografía a principios de los setenta:

Mi siguiente cuento, “El acercamiento a Almotásim”, escrito en 1935, es a la vez un engaño y un pseudoensayo. Finge ser la reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay, tres años antes. Doté a su segunda y apócrifa

edición de un editor real, Víctor Gollancz, y del prefacio de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero autor y libro son enteramente de mi invención. Aporté el argumento y ciertos detalles de algunos capítulos –tomándole cosas prestadas a Kipling e introduciendo a un místico persa del siglo XII, Farid al-Din Attar– y luego puntalicé cuidadosamente sus limitaciones. El cuento apareció el año siguiente en un volumen de ensayos, *Historia de la eternidad*, semioculto al final del libro, junto a un artículo sobre el "Arte de injuriar". Quienes leyeron "El acercamiento a Almotásim" lo tomaron en serio, y uno de mis amigos llegó a solicitar la compra de un ejemplar en Londres. No fue hasta 1942 cuando lo publiqué abiertamente como cuento, en mi primera colección de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Quizá he sido injusto con ese texto: ahora me parece que pronostica y hasta fija la pauta de otros cuentos que de alguna manera me estaban esperando, y en los que luego se basaría mi reputación como cuentista (Borges 1999b: 75-76).

Bibliografía

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo (2006): "El acercamiento a Almotásim: el escritor colonial en el mercado literario". En: *Variaciones Borges*, núm. 21, pp. 139-155.
- BIANCO, José (1988): *Ficción y reflexión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BIOY CASARES, Adolfo (1987): "El jardín de senderos que se bifurcan" [*Sur*, núm. 92, mayo de 1942, pp. 60-65]. En: Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 56-60.
- ____ (2006): *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- BORGES, Jorge Luis (1928): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer.
- ____ (1936): *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- ____ (1941): *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur.
- ____ (1944): *Ficciones (1935-1944)*. Buenos Aires: Sur.
- ____ (1953): *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1956): *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1980): *Borges oral*, 2ª ed.. Barcelona: Bruguera.
- ____ (1999a): *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, pról. de Joaquín Marco y not. de Carlos García. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé.
- ____ (1999b): *Un ensayo autobiográfico*, pról. y trad. de Aníbal González, epíl. de María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé.
- ____ (2001): *Arte poética. Seis conferencias*, ed. de Calin-Andrei Mihailescu, trad. de Julio Navarro, pról. de Pere Gimferrer. Barcelona: Crítica.
- ____ (2009a): *Obras completas (1923-1949)*, t. 1, ed. de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.

- _____. (2009b): *Obras completas (1952-1972)*, t. 2, ed. de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- CROCE, Benedetto (1982): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, pról. de Miguel de Unamuno. México, D.F.: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- CHARBONNIER, Georges (1967): *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, trad. Martí Soler. México, D.F.: Siglo XXI.
- PASTORMELO, Sergio (2007): *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1987): *Borges. Una biografía literaria*, trad. Homero Alsina Thenevet. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ROJAS, Carlos (2007): “El acercamiento a Almotásim’ y el efecto de contaminación”, *Variaciones Borges*, núm. 23, pp. 115-127.
- VACCARO, Alejandro (2005): *Una biografía en imágenes. Borges*. Buenos Aires: Ediciones B.
- WOSCOBOINIK, Julio (2007): “1938. Ensayando ficciones”, *Variaciones Borges*, núm. 23, pp. 105-113.
- ZAVALA MEDINA, Daniel (2012): *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*. México, D.F.: Porrúa-UASLP.